

На правах рукописи

Обухова Ирина Николаевна

**Формы взаимодействия героя и мира в произведениях
М. Е. Салтыкова-Щедрина**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**Автореферат на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

Барнаул 2002

Работа выполнена на кафедре русской литературы

Новосибирского государственного педагогического университета

Научный руководитель -

доктор филологических наук,

доцент **Н. Е. Меднис**

Официальные оппоненты -

доктор филологических наук,

доцент **Л. А. Ходанен**

кандидат филологических наук,

доцент **Т. Г. Черняева**

Ведущая организация -

Омский государственный

педагогический университет

Защита состоится «5» декабря 2002 года в часов на заседании диссертационного совета К 212.005.03 в Алтайском государственном университете (656099, Барнаул, ул. Димитрова, 66)

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Алтайского государственного университета

Авторсферат разослан « » октября 2002 года

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент



М. П. Гребнева

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО
КАЗАНСКОГО ГОС. УНИВЕРСИТЕТА

Общая характеристика исследования. Диссертация посвящена проблеме выявления форм взаимодействия героя и мира в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. Аксиоматичным является признание за Салтыковым-Щедриным статуса “классического представителя социальной сатиры” (А. С. Бушмин, Е. И. Покусаев, Д. П. Николаев, А. К. Бочарова, А. П. Ауэр, Л. Длуговская и И. Фут, Ло Гатто, К. Курьер). Однако в последнее время литературоведы замечают, что анализ сатирического всегда выдвигает на первый план из всего многообразия подходов к художественному тексту его критический аспект. Социальная роль героя при таком подходе понимается как маска, которая “уподобляет человека миру вещей”, “как схема характера”, “как способ сатирической типизации персонажей”, “как минус прием в раскрытии человеческой индивидуальности” (Ц. Г. Петрова). Однако все многообразие творчества Салтыкова-Щедрина не может аналитически ограничиваться рамками сатирического. Эстетический подход позволяет рассмотреть социальную роль как одно из условий формирования характера телесного пространства героя и сделать выводы о том, что именно социальной ролью определяются особенности телесных форм взаимодействия героя и мира.

Актуальность исследования. Еще в начале XX века литературоведы говорили о сходстве телесных форм героев Салтыкова-Щедрина с кукольным телом (В. В. Гиппиус). Однако как в начале XX века, так и в конце его, акцент делался не на эстетической составляющей взаимодействия этих сущностей, а на мотивах появления знаков мертвенного в фигуре героя. Подобные подходы к этой теме не предполагают описания взаимодействия в рамках тела героя таких взаимоисключающих сущностей, как жизненное и мертвенное. И природа гротеска уже считается обозначенной их семантической противоположностью. Такая определенность затрудняет анализ глубинных уровней художественных текстов М. Е. Салтыкова-Щедрина. По этой причине невозможно выявить те процессы в теле героя, которые определяют структурные изменения его внешнего облика и поведения. Например, процессы замещения, деформации определенных телесных структур, отвечающих на внешнее воздействие, чтобы

не приписывать в дальнейшем всему телу героя черты куклы-автомата, куклы-марионетки. Исследование поэтики телесности в творчестве Салтыкова-Щедрина позволяет увидеть формы взаимодействия героя и мира, определить их составляющие и понять, что происходящее на поверхности тела героя является результатом глубинных изменений в структуре личности.

Подобный подход позволяет рассмотреть возможность того, что гротескные формы могут отражать явления, находящиеся не только в разных, непересекающихся плоскостях, но и в одной плоскости действительности, в сфере телесного. Здесь преувеличение может быть связано не только с овеществлением тех или иных сторон фигуры героя,¹ но и с “обмиранием”, трансформацией отдельных частей его тела, не теряющих при этом своей жизненности. Следовательно, для описания гротескного образа требуются категории, имеющие отношение к движению, взаимодействию, взаимовлиянию, трансформации. Эти категории принадлежат языку описания телесности.

Научная новизна исследования. Научные результаты данной работы могут быть сформулированы следующим образом:

- создана новая концепция телесности в поэтике Салтыкова-Щедрина и представлена картина рецепции форм взаимодействия героя и мира через связующие образы, в которых наиболее значимыми для писателя являются рука героя, нить и ее аналоги, взгляд, мундир;

- рука впервые рассматривается в системе взаимодействия героев как особая знаковая сущность, как телесная субстанция, способная сигнализировать о характере социального влияния героя на мир и отражать внутренние процессы трансформации собственного Я героя в результате экспансии чужого социального тела;

- в новом аспекте представлен мотив нити, который рассматривается как один из главных в создании телесного облика управляемого героя;

¹ Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. – М.: Художественная литература. 1977. – С. 201.218. 221.

– впервые как часть социального тела и элемент поэтики телесности представлен взгляд героя; определено, что тела субъекта видения и объекта его восприятия имеют общие перцептивные границы;

– а также впервые представлена семиотическая функция мундира в поэтике Салтыкова-Щедрина.

Материал, предмет и цель исследования. Круг материалов, легших в основу предлагаемой работы, определяется особенностями предмета исследования. В него входят следующие тексты Салтыкова-Щедрина наиболее репрезентативные с точки зрения избранного нами подхода: “Губернские очерки”, “Помпадур и помпадурши”, “История одного города”, романы “Господа Головлевы”, “Пошехонская старина”, “Убежище Монрепо”. В качестве дополнительного материала привлекаются письма, а также различные историко-культурные документальные источники, необходимые для воссоздания рецептивного фона творчества Салтыкова-Щедрина.

Цель исследования – проанализировать и систематизировать формы взаимодействия героя и мира, лежащие в области поэтики телесного.

В соответствии с целями ставим следующие задачи:

- сформулировать концептуальные положения поэтики телесности Салтыкова-Щедрина;
- рассмотреть круг важнейших функций руки героя и место “ручного” топоса в поэтике писателя;
- проанализировать формы взаимодействия героев на основе их отношения к универсальной составляющей марионеточных связей – нити и ее аналогам;
- исследовать эстетические функции взгляда героя-манипулятора, перцептивную картину дистанцированного и недистанцированного зрения героя, выявить способы его визуального воздействия на объекты управления, характер психологических, психофизических изменений у объектов видения;
- рассмотреть функции мундира как знакового явления в структуре образа и в коммуникативном акте.

Методика исследования. В качестве ведущего был использован метод структурного анализа, в ряде случаев материал и задачи работы требовали обращения к исследовательским принципам, сформировавшимся в русле семиотики, исторической поэтики, мифопоэтики.

Методологическая база исследования представлена работами по изучению рецепции форм взаимодействия героя и мира и трудами по поэтике, мифопоэтике, философии, семиотике (Л. Я. Гинзбург, А. К. Жолковский, Ю. М. Лотман, В. А. Подорога, В. Н. Топоров, М. Ямпольский, Ж. Бодрийяр, Ж. Делез, М. Фуко, М. Элиаде и др.)

Практическое значение работы обусловлено возможностью использования ее материалов при чтении лекционных курсов и разработке специальных курсов по поэтике русской литературы второй половины XIX века, в практике написания курсовых и дипломных работ, а также в дальнейшем изучении творчества Салтыкова-Щедрина и других авторов.

Апробация работы прошла на межрегиональных научных, межвузовских гуманитарных конференциях преподавателей и студентов в г. Новосибирске: на Научной конференции молодых ученых Института филологии СО РАН, в Новом Сибирском Университете на конференции “Наука. Университет. 2001”, в Новосибирском классическом институте на конференциях “Концепция человека в современной философской и психологической мысли”, “Человек: траектории понимания”. Работа обсуждалась в Новосибирском государственном педагогическом университете на заседаниях аспирантского семинара кафедры русской литературы. Основные положения исследования отражены в докладах на этих конференциях и семинарах. Содержание работы представлено в 5 публикациях.

Структура исследования. Работа состоит из введения, пяти глав, заключения и списка литературы, включающего 225 наименований. Общий объем исследования – 169 с.

Основное содержание работы

Во введении дано обоснование актуальности и научной новизны исследования, охарактеризованы материалы, цель, задачи, методика и структура работы, сделан обзор литературоведческих работ и выделены проблемы и уровни исследования в рамках заявленной темы.

Глава I **“Телесность в поэтике Салтыкова-Щедрина”** посвящена определению места и роли поэтики телесности в творчестве Салтыкова-Щедрина, вычленению ее основных категорий. В литературе XIX века есть писатели, которые придают большое значение телесному облику своих персонажей (например, Гоголь, Л. Толстой, Чехов), а для других художников тело героя не играет ведущей роли в поэтике образа. Салтыков-Щедрин относится к первым, он намеренно акцентирует внимание читателя на невербальных, телесных формах взаимодействия героя и мира, которые позволяют говорить о вырождении, трансформации самой телесной сущности героя, испытывающей непосредственное воздействие собственной официальной роли. Детали репрезентируемой картины “немногословного” тела героя становятся знаковыми явлениями в поэтике Салтыкова-Щедрина. Среди них самую высокую степень репрезентативности, с нашей точки зрения, имеют взгляд героя, форменная одежда как “телесный” знак, руки героя и тело в целом, выражающее реакцию на импульсы памяти.

Чаще всего в художественном мире Салтыкова-Щедрина социальное тело вытесняет “собственное” тело героя. Социальным поглощается индивидуальное проявление жизненности, и чем больше подобной экспансии в тело героя, тем меньше у него возможности переживать процесс индивидуации, тем уже становится пространство его внутренней жизни. Ж. Делез и Ф. Гваттари в книге **“Капитализм и шизофрения”**² называют такое явление “коммунальным телом” и доказывают, что “коммунальное тело, как смерть закодированная вовне,

² Делез Ж. Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип. – М., 1990. – С. 98

предполагает невозможность смерти как Я". Эта проблема, актуальная и для социокультурной эпохи второй половины девятнадцатого века, рассматривается Салтыковым-Щедриным не столько в моменты реальной смерти героя, сколько в моменты, когда детали мертвенного характеризуют проявления жизненности социального тела героя. Социальное тело в момент своего функционирования не принадлежит индивиду. Оно выражает волю управляющего им из внешнего мира субъекта, который вторгается в чужое пространство и присваивает энергию этого пространства, увеличивая собственные телесные возможности.

Образ героя у Салтыкова-Щедрина строится как внешнее тиражирование себя в Другом. Жесты, взгляд, движения тела управляемого героя, с точки зрения наблюдателя, становятся неестественными, так как его социальное тело, образуя с телом управляющего субъекта единое поле, начинает функционировать в нем в метонимическом качестве: "Я не больше как ничтожный атом, который ...не может выйти из очарованного круга, начертанного для него невидимою рукой" ("Губернские очерки"). Насильственно или добровольно подвергаемое манипуляциям тело управляемого героя объективируется, из него оказывается "вырвана внутренняя энергия жизни".³ Тело-объект, во-первых, "тело без внутреннего", во-вторых, оно не существует "без внешнего". В роли "внешнего" по отношению к нему выступает субъект-наблюдатель. Это позволяет Салтыкову-Щедрину перенести акценты с "овеществленного" героя на фигуру повествователя-наблюдателя, который фиксирует процесс объективации чужого тела в различных формах его проявления. В этом случае кроме внешних границ, объемлющих фигуру героя, и фона, на котором он изображен, актуализируются особого рода формы его взаимодействия с другими героями. Процесс объективации визуализируется как через тело-пространство объекта управления, так и через тело управляющего субъекта (например, в сне героя). Поэтому в произведениях Салтыкова-Щедрина прежде всего оказываются репрезентированными именно "овнешненные" телесные формы, связывающие героя с миром.

³ Подорога В. А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. – М., 1995. – С. 21.

И если ценностная завершенность образа героя в художественной литературе чаще утверждается через внешние действия, ориентированные на проявление индивидуального в Другом, то Салтыков-Щедрин репрезентирует по преимуществу те действия, которые не выражают индивидуального в герое. Функция образной формы героя Салтыкова-Щедрина, как правило, мотивирована не с позиции отражения в нем индивидуального, а с позиции проявления нюансов, деталей жизни социального тела. И чем чаще эти детали повторяются в одной и той же функции, тем в большей степени они обретают черты знака социально-коммуникативного акта.

Официальные роли в коммуникации ранжируют все телесные проявления героя либо как начальствующего либо как подчиненного. Писатель не только манифестирует телесные формы вторжения начальствующего в чужое пространство и актуализирует характер его проявления и влияния на структуру личности, но и тщательно прописывает деструктивные последствия такого вторжения как для управляющего субъекта, так и для управляемого объекта.

Разрушительная сила механизма власти у Салтыкова-Щедрина не менее сокрушительна, чем та, о которой пишет М. Фуко в книге "Надзирать и наказывать". Только у Салтыкова-Щедрина овладение пространством чужого тела происходит не всегда с помощью карательных форм, например, дисциплины, а в результате других приемов, проявляющихся в различных телодвижениях героя, его жестах руками, взгляде, в особом статусе его одежды и программе социальной роли, которая заложена в памяти его тела. Герой, как правило, "вырезает" взглядом свою жертву из окружающего пространства, вызывает процесс обмирания в ней, и в этот момент происходит перекодирование ее поведения, что фиксируется зрителем как объективация и частичное овеществление человеческого, которое затрагивает не только управляемого объекта, но и самого управляющего субъекта. Нередко управляемый герой в произведениях Салтыкова-Щедрина выражает желание принадлежности Другому как собственное жизненное призвание и позволяет превращать себя в объект воздействия чужой воли. Следовательно, такой герой

добровольно отказывается от собственного тела (очерки “Княжна Анна Львовна”, “Скука” “Губернские очерки”; очерк “Старая помпадурша” цикла “Помпадуры и помпадурши” и др.).

Социальное тело героя нередко выражает сущность, абстрагированную от конкретной индивидуальности, то есть является официальным знаком, в котором закодирована информация не только о программе его собственных действий, но и о социальных ожиданиях поступков объекта его манипуляций. Так, появление самой фигуры чиновника в обществе становится сигналом начала определенных действий со стороны подчиненных. Тело героя, пребывающего в официальной роли, облачено в мундир и образует с ним единое целое. В художественном мире Салтыкова-Щедрина даже глаза героя, традиционно считающиеся в литературе той субстанцией, что отражает внутреннюю, духовную сущность человека, становятся частью телесной структуры и во всех своих функциях подчинены выполнению социальной роли.

Так трансформация телесного порождает особые формы взаимодействия героя и мира, когда актуализируются те стороны его персоны, которые способствуют процессу управления. Результативность этого процесса будет обусловлена высокой степенью связанности с объектом манипуляции. Такая связь обретает особый статус в поэтике Салтыкова-Щедрина: ее знаковое, вещественное, телесное и метафорическое выражение актуализируется на всех уровнях структуры его художественных текстов, в разных составляющих художественного языка.

Глава II “Рука героя и ее место в поэтике Салтыкова-Щедрина” содержит исследование знаковой, телесной, метафорической функций руки героя на всех уровнях структуры художественных текстов Салтыкова-Щедрина. Определяются методологические основы подхода к поставленной задаче, для чего принципиально важно, что “рука” позволяет художнику эстетически решать проблему “личных границ” тела героя через актуализацию мотива “руки свои и чужие”; она является одной из форм отражения марионеточного характера взаимодействия героя и мира.

Анализ “Губернских очерков” показывает, что стереотип восприятия только знаковой функции жеста заслоняет в культурном сознании читателя восприятие глубинных уровней существования последнего в тексте. В очерке “Неприятное посещение” “олимпийский жест пальцем”, который сделал его высокородие Алексей Дмитриевич, посещая пожарный двор, становится не только информативным знаком, но и оказывает влияние на формирование единой телесно-пространственной структуры героев, что выражается в общности визуального и вербального поля. Полицейский Алексеев становится свидетелем того, что происходило и в сне городничего, и в реальном пространстве. На границе совмещения видений двух героев акт насилия через “руку” рождает их телесное единство. Это придает гротескный оттенок характеру взаимоотношений героев. Подобный эффект рождает и вербальное единство другой пары героев. Это происходит, когда городничий активно присоединяется жестами своих рук к фигуре его высокородия, а последний в финале начинает говорить о том, что может знать и чувствовать только городничий. Смена позиций героев в коммуникативном акте, где то его высокородие “надевает на руку” куклу городничего и манипулирует ею (сон), то городничий управляет податливой кукольной материей его высокородия (именины), позволяет продемонстрировать универсальность манипулятивных приемов во взаимодействии героя и мира. То, что статус руки может являться кодом, скрепляющим сюжетную организацию всего произведения, свидетельствует о ее особом значении в поэтике Салтыкова-Щедрина.

Функция руки – быть символом власти – проецируется и на жесты, и на действия героя. В очерке “Сомневающийся” (“Губернские очерки”) руки, не упомянутые прямо, все же фигурируют, опосредованные предполагаемым действием с их помощью. Это позволяет увидеть особый характер связки “герой – вещь”, где последняя выступает в позиции верха. Открытие Сомневающегося лежит, в том числе, и в области обнаружения связывающей силы вещи. Оттеняется скрытый мотив “руки вещи” мотивом нити-веревки в образе ссохшихся рукавов пожарных труб. Семантика ущербной, беззащитной руки в

метафорическом выражении “ссохшиеся рукава” противопоставляется функциональному значению детали пространства, пожарных труб (они играют роль проводника воды, т. е. выполняют функцию спасения). Это указывает на параллельное сходство с образом помпадур, в котором неисполнение социальной роли близко к ущербности, поэтому он вынужден компенсировать свой порок демонстрацией активности своих рук (цикл очерков “Помпадуры и помпадурши”). Между тем активность рук может выявлять в их обладателе свойства пустотелости, так как он делегирует функции рук Другому. Так мотив воображаемой безрукости становится одним из главных фокусов сюжета, например, очерка “Она едва еще умеет лепетать”.

В творчестве Салтыкова Щедрина герой, выполняющий функцию руки начальствующего, имеет несколько вариантов воплощения. Социальное тело начальствующего трансформирует не только функции чужих рук в продолжение собственных, но и претендует на чужое тело в полном объеме, поэтому в перцептивном восприятии как начальствующего, так и самого подчиненного, фигура последнего уменьшается. Однако известный в литературе образ малого мира чиновника Салтыков-Щедрин использует в технике так называемого бриколажа (очерк “Скука”, “Губернские очерки”). Такая техника формирует образ рассказчика и проявляется в двойственности его положения: он в облике куклы-юноши смотрит на себя со стороны, вне марионеточного поведения, и видит модель своих отношений, созданную им самим при помощи символа-марионетки. Герой-рассказчик рефлектирует свою боль в уменьшенной модели взаимодействия отторгаемого себя в момент написания канцелярской бумаги и свое состояние на момент рефлексивной деятельности. Этим достигается эффект самоизлечения от механистичности, предсказуемости жизни.

Рука, не выполняющая своих функций в социальном теле героя, не оказывающая воздействие на подчиненного, придает образу парадоксальный характер. С помощью этого приема Салтыков-Щедрин создает образ чиновника высшего ранга. В очерке “Озорники” (“Губернские очерки”) мотив чистых рук

сопряжен с мотивом чистоты как освобождения от прямого контакта с людьми неадминистративного круга. Так появляется образ “искусных мастеров”, лилипутов, которые не имеют собственных форм общения с миром: “...смотрят на все моими глазами и все слышат моими ушами”. Акцент на несвязанности манипулятора и героя, выполняющего функцию руки администратора без внешнего насилия, придает некоторый оттенок таинственности герою-администратору, у которого есть более совершенные инструменты управления подчиненными, чем собственные руки.

Рука в художественном мире Салтыкова-Щедрина может быть самостоятельным героем как в качестве метонимической фигуры, символизирующей власть (очерк “Приютное семейство”, “Губернские очерки”), так и в качестве телесной сущности, отторгаемой самим героем (Боголепов из главы “Голодный город” “Истории одного города”). Рука может быть опосредована не только действием, но и его результатом и тем самым может оказывать влияние на мир (глава “Органчик” “Истории одного города”). Метафорическая функция руки демонстрируется на примере анализа сцены из романа “Господа Головлевы”. Степан Владимирович, старший брат Иудушки, отказавшись от наследства, в состоянии безвыходности сидит у окна в своей комнате и смотрит на “вечно слезящееся небо”. “Руки неба” – эта метафора, возникшая в данном фрагменте текста, удерживает значение верха как явления давящего, влияющего отрицательно на Степана и одновременно освобождающего его из земного плена. Присутствие мотива нити, соединяющей небо и землю, в мифологическом значении “чудо веревки”,⁴ придает образу Степана антимарионеточное звучание. Руки неба сначала были знаком карающей силы, потому что грозили утопить, вызывали чувство страха у героя, но затем руки неба в перцептивном сознании героя превращаются в знак, который несет жизненно важную информацию о способе выхода из сложившейся ситуации. Таким образом, “ручной” топос выражает

⁴ Эпизод Мирча. Мефистофель и Андрогин. – С. 275-282.

взаимодействие героя и мира символически, телесно и вещественно, что позволяет наметить новые пути в интерпретации текстов Салтыкова-Щедрина.

Глава III “Нить и ее аналоги в поэтике Салтыкова-Щедрина” посвящена исследованию связующей функции видимых и невидимых нитей, реакции телесной сущности героя, опосредованной воздействием нити, и особенностям метафорических значений нити в поэтике писателя. Влияние социального тела героя на мир таково, что и постфактум в памяти объекта воздействия остается глубокий след. Реакция объекта на импульс памяти может вызвать комплекс произвольных движений тела, которые в восприятии зрителей унодобляются реакции “привязанного” героя, которым управляют при помощи нити-веревки. Связанность героев обретает в поэтике Салтыкова-Щедрина визуальную выраженность как в нити-веревке (волосы, узы, кандалы, змеи), так и в характерных движениях “привязанного” героя. Прерывистое, дергающееся движение, в котором угадываются манипуляции при помощи нити, — одно из самых характерных движений героя-марионетки в художественном мире Салтыкова-Щедрина.

Герой рассказа “Старая помпадурша” (“Помпадуры и помпадурши”) переносит подергивание как способ управления подчиненными из системы официальных ролей в сферу личного общения. Навсегда закрепившаяся за героем официальная роль начальствующего чиновника включает в себя ряд таких проявлений, при которых инерция подергивания сохраняется в теле героя даже в том случае, когда все невидимые нити оказываются отпущенными (очерки “Старый кот на покое”, “Старая помпадурша” цикла “Помпадуры и помпадурши”). Так, например, в образе Бламанже содержатся явные указания на тряпичность его облика и телесную память о когда-то существовавшем движении в виде толчка: “Он чувствовал, что и в его существовании образовался какой-то пропуск”. В последнем слове, несомненно, присутствует шлейф ассоциативного ряда слова “нить”. Пропуск, обрыв нити — характерное явление в ткацком и вязальном деле, где пропуск образует дырку в ткани. Сопряжение этих значений порождает мотивные ряды, один из которых связан с

нитью как материалом для производства ткани: Бламанже подползал к кушетке, “словно у него были бархатные ноги”; а другой – с нитью как средством связи двух предметов. Последнее значение проявляется в том, что Бламанже удаляется в другую комнату при встречах своей жены и помпадур. Самого героя нет, он – та дырка, что образуется при пропуске петли в ткани. С точки зрения марионеточного существования он помнит толчок, импульс бывших движений “уйти” и “поклониться”.

Если дерганье может быть разнонаправленным движением вверх – вниз, вправо – влево, то раскачивание (движение вперед – назад) – это один из его вариантов. Раскачивание как манипулятивный прием с разными функциями представлен в романе “Господа Головлевы” в сцене последнего разговора Петеньки с отцом. Стол, за которым сидят герои, становится центром натянутых невидимых нитей: по мере разговора герои то удаляются, то приближаются к нему. Повторы и подхваты последних слов в диалоге героев создают впечатление увеличивающейся с каждым новым витком разговоров амплитуды раскачивания. Так невидимая нить становится знаком, который выражает стратегию героя в коммуникативном акте, и явлением, проявляющим смысл, не выраженный в диалоге вербально.

Общая функция нити – удерживать нанизанные на нее предметы – характерна и для очерка “На заре ты её не буди”, и для главы “Подтверждение покаяния” “Истории одного города”, в которой появляется Угрюм Бурчеев. Здесь присутствует образ вереницы как оживленной нити, позволяющей герою-манипулятору одновременно приводить в движение большое количество фигур, задавать определенную траекторию движения. Как часть мотива дерганья рассматривается мотив дрожи в качестве реакции на подергивания героя (Надежда Петровна, героиня очерка “Старая помпадурша”, правитель канцелярии в очерке “Прощаюсь, ангел мой, с тобою”).

Марионеточная фигура в основной своей характеристике обладает чрезвычайной подвижностью. Особенно руки и ноги её могут принимать за счет нежестких веревочных соединений тела такие положения, которые не

свойственны человеку. При этом фигура не теряет равновесия. Мотив эквилибристики как необыкновенных способностей, в том числе и физических, подчиненного, или социально бесправного человека, является организующим в создании образного ряда пьесы “Выгодная женитьба” (“Губернские очерки”). Отсутствие гибкости связей с начальствующим получили здесь такое метафорическое оформление, в котором со всей очевидностью выражается разница между марионеткой и деревянной куклой, выточенной из целого бревна.

Далее в главе рассматривается образ пути как обозначение линии поведения, который соотнесен с образом нити через мотив протяженности. Анализ главы “Поклонение мамоне и покаяние” из “Истории одного города” приводит к выводу, что благодаря марионеточным механизмам, лежащим в основе взаимодействия многих персонажей (они дергают, поднимают, опускают, раскачивают объект своих манипуляций), жизненный путь последних ограничивается длиной нити, с помощью которой удерживается их фигура. Целью героя становится не познание самого себя в пути, а узнавание, подтверждение характера движения. Поэтому для героя Салтыкова-Щедрина главным является не начало и конец пути, а его форма и способ передвижения по нему. При этом если конец пути не становится силовым полем пространства, то оно (силовое поле) переносится в исходную точку. Следовательно, начало каждого очередного цикла дерганья, раскачивания, натягивания становится смысловым центром пути.

В конце главы делается вывод о том, что мотив нити, явно или неявно присутствующий в художественном мире Салтыкова-Щедрина, является структурообразующим в создании марионеточного образа героя, обнажает манипулятивный характер всех уровней межличностных отношений. Трансформируясь в образе узкого, “коридорного” пространства внутреннего мира персонажей, он переходит в образ вырождающегося жизненного пути. Это создает впечатление челночного, маятникового движения, которое подчиняет себе пространство. Разорвать подобную связь герой может только ценой гибели,

то есть, изменив направление движения, однажды не вернувшись в исходную точку цикла.

В главе IV “Магия взгляда” определяется роль эстетической функции взгляда в структуре художественного образа у Салтыкова-Щедрина. Взгляд героя рассматривается как инструмент утверждения власти, воссоздается перцептивная картина дистанцированного и недистанцированного зрения героя, выявляются способы его визуального воздействия на объекты управления и характер психологических, психофизических изменений у этих объектов.

Глаз героя Салтыкова-Щедрина устроен таким образом, что способен выполнять функцию не только “аппарата зрения”,⁵ который проводит наблюдения за дистанцированными объектами, но и функцию управления этими объектами. В то же время миметическое, внутреннее зрение, принимая “проекции из глубины сознания”, оказывает воздействие как на самого смотрящего субъекта, так и на дистанцированные объекты его внешнего видения. Носитель взгляда с особо высокими показателями всех его характеристик в исторических глубинах культуры принадлежал, по определению Мирча Элиаде, миру сакрального, миру абсолютной свободы, “божественной спонтанности”.⁶ Салтыков-Щедрин смещает границы традиционных представлений в область профанных измерений, придавая взгляду статус целенаправленного, управляющего воздействия в бытовой жизни героя. Например, двадцатипятилетнее нахождение жены в поле зрения Бородавкина (“История одного города”) можно расценивать как вечное испытание взглядом. Анализ этого эпизода показывает, что не Бородавкин должен наблюдать за женой, а жена быть прикованной кукольным взглядом супруга и менять положение своего тела, дабы уйти из его поля зрения. Взгляд заставляет ее двигаться в постели, что порождает “смущение”; взгляд Бородавкина, в котором выражено застывшее любопытство, деформирует ее

⁵ Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). – М.: Новое литературное обозрение. 2001. – С. 153.

⁶ Элиаде М. Мифистифель и Андрогин. – СПб.: 1998. – С. 62.

тело, вызывая “содрогания”. Все движения тела жены по отношению к статике смотрящего тела супруга создают впечатление магического проникновения мертвого в живое.

Не только остановленный взор, но и вращающиеся глаза могут вызвать испуг и обмирание объекта видения. “Верчение” глазами, зрачками, когда герой не останавливает взгляд на каком-то конкретном лице, говорит о его собственном испуге, а если это вызывает испуг у окружающих, то такое вращение связано с неестественной организацией органа зрения. Именно эта деталь вызывает реакцию обмирания у смотрящих (очерк “Зиждитель”, “Помпадуры и помпадурши”). В образе Брудастого (Органчика), героя “Истории одного города”, к “верчению” глазами добавляется неестественно яркий, прерывистый свет, исходящий из его глаз. В результате на обычном приеме градоначальника глуповцы почувствовали на себе воздействие его взгляда, который вызвал цепную реакцию обмирания. Анализ структуры образа Брудастого показывает, что еще не отделенная, голова градоначальника уже является самостоятельным объектом по отношению к его телу. Функционирование головы явно не совпадает с намерениями ее обладателя, поэтому он испытывает страх от невольного “вращения”, “сверкания” глаз и неуправляемых звуков, исходящих из головы. Следовательно, тело героя становится объектом воздействия со стороны одной из своих частей (головы). Управляющая сила глаз делает голову самостоятельным субъектом по отношению к телу, а обнаруженная в связи с поломкой механика глаз, предполагает их собственную телесность. Последняя, в свою очередь, становится той силой, которая воздействует собственной малой внешней телесностью на большое человеческое тело. Марионетка манипулирует кукловодом внутри него.

Одним из приемов визуального управления является “захват” взглядом. Захват чаще всего происходит в момент как бы временной смерти объекта, его так называемого обмирания. Это позволяет вмешиваться в психическую сущность объекта на столь глубоком уровне, что происходит

перепрограммирование его дальнейшего поведения. В романе “Господа Головлевы” “неотводным” взглядом и приемом “глазами петлю накидывать” владеет Иудушка. Взгляд Иудушки можно охарактеризовать как “втирание самого себя, собственной телесности в колеблющийся и неустойчивый образ”⁷ собеседника. Это проявляется как на внешнем, так и на внутреннем экране видения Арины Петровны. Близок к “втиранию” и прием визуального “приклеивания”. Так Иудушка как бы присоединяет к себе тарантас. Тарантас передвигается на передний план видения Иудушки, поглощая севшую в него Арину Петровну. Однажды “приклеив” взглядом к себе тарантас, Иудушка транслирует ему свою волю, удерживает его как часть собственной телесности, и предмет, вещь переживается им как одушевленная сущность. Об этом свидетельствует финал сцены прощания с матерью. Таким образом, непрерывный взгляд и помахивающие движения платком указывают на действия манипулятора, удерживающие и раскачивающие удаляющийся объект, которому приписываются свойства одушевленности. Тарантас занял освободившееся “место” объекта манипуляций в лице Арины Петровны. Тарантас выполняет метонимическую функцию и создает иллюзию единства телесного пространства героя и объекта его манипуляции.

Под воздействием управляющего взгляда могут так же происходить более обширные изменения объекта, затрагивающие всю его телесную сущность. Так Яков Филиппыч Гремикин, герой очерка “На заре ты ее не буди” (“Помпадур и помпадурши”), обладал таким взглядом, что собеседник на глазах изменялся в направлении, задаваемом манипулятором. Магическая сила взгляда заключается в этом случае в статичности, мертвенности облика глаза героя, его тяжелом холоде, который втягивает жизненную энергию Другого и деформирует объект (“прикусывал язычок и превращался из гордого петуха в мокрую курицу”). Не случайно тело Гремикина принимает статичную форму, потому что это удваивает интенсивность взгляда, который в видении реципиента и без того освобождается от тела. Таким образом, взгляд героя-манипулятора, являясь

⁷ Подорога В. А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. – М., 1995. – С. 49.

составляющей его социальной роли, совершает работу по миметической деформации телесной сущности дистанцированного объекта в целях управления им. Но и телесная организация самого субъекта зрения не остается неизменной, глубина проникновения деформаций в тело субъекта соотносима с изменениями в объектах его внешнего видения. Следовательно, управляя Другим как объектом своего внешнего видения, герой-манипулятор подвергает свое тело столь серьезным деструктивным трансформациям, что сам подготавливается к восприятию подобного рода манипуляций со стороны представителей более высокого уровня в иерархической организации общества.

Интенсивность взгляда героя Салтыкова-Щедрина может принимать такие формы, которые уничтожают не только конкретный объект управления, но и могут быть причиной невероятных разрушений. Такой силой взгляда обладает Угрюм-Бурчеев, герой "Истории одного города". Зрительное пространство взгляда героя чрезвычайно активно. Взгляд его потому столь действенный, что герой не имеет бокового зрения; он выхватывает объект, пятная его ярким, холодным светом, и тем самым как бы вырезает из окружающего пространства и направляет по прямой траектории движения столь мощный поток волеизъявления, что заставляет объект обмереть от ужаса обреченности. Последний, отрезанный от мира, впадает в состояние временной смерти, в котором и происходит перепрограммирование его поведения в интересах градоначальника.

Управляющий взгляд может быть зафиксирован в портрете, отражаться в зеркале. Так главная героиня очерка "Старая помпадурша" ("Помпадуры и помпадурши") Надежда Петровна настолько идентифицировала образ помпадур со своей социальной ролью, что в его отсутствие воспоминания о нем вызывают живой телесный отклик, и героиня разговаривает с его изображением, глядя на себя в зеркало. Когда глаз героини обращается внутрь себя, к воспоминаниям, то на сетчатке возникает образ только "помпадурушки". Когда же взгляд Надежды Петровны возвращается к дистанцированному объекту, зеркалу, внутренний визуальный ряд с "помпадурушкой" не исчезает, а

становится проницаемым и накладывается на ее собственное изображение, отраженное в зеркале, то есть она смотрит на себя сквозь изображение помпадура. Слова “езде...езде” говорят о том, что героиня рассматривает в зеркале каждую часть своего облика и в каждой находит “следы помпадура”, то есть разглядывает наложенную на отражение проницаемую картинку (облик помпадура). Так соединение миметической картинки и немиметического изображения в зеркале позволяет героине транслировать самой себе внутренний визуальный ряд во внешнее видение. Это дает ей возможность обратиться с речью к собственному изображению как к изображению Другого. Когда Надежда Петровна застывает перед портретом, желая быть связанной взглядом помпадура, все говорит о том, что она не переживает свое тело как собственное, тем более в тот момент, когда оно оценивается как социальное тело помпадурши. Таким образом, сама героиня относится к своему телу как к объекту, что подтверждает состояние разрушенной я-структуры ее образа. Благодаря особенностям видения, героиня не осознает собственную “невоплощенность” в теле, которое всегда принадлежит Другому.

Миметическое видение может оказывать самое разнообразное влияние на героя. Так Салтыков-Щедрин использует эффект, близкий к кинематографическому, создавая видение Угрюм-Бурчеева в пространстве его же воображения. Однако Угрюм-Бурчеев не может расшифровать знаки внутреннего видения, хотя, картину, запечатленную на экране перед сетчаткой глаза, он способен идентифицировать с тем, что наблюдает во внешнем мире. С совершенно иным механизмом воздействия немиметического зрения раскрываются сцены фантазий и полудремоты Иудушки в романе “Господа Головлевы”. Фантазии героя в главе “Выморочный” – особая форма его жизненной идеи. Состояние “здесь” переживается героем как невидимое, в котором возможно только механическое существование, “там” – как видимое, жизненное. Глаз Иудушки, настроившийся на фантазии, приспособлен видеть только “там”. Поэтому, когда герою приходилось выходить в реальный мир, затруднительным становилось общение с дистанционными объектами и в нем

появлялось “что-то отчасти робкое, отчасти глупо-насмешливое”. В этот момент наблюдателю, Евпраксеюшке, казалось, что “барин какую-нибудь “новую комедию” разыгрывает”. Так, созерцая жизнь своей идеи в расщепленной сущности своего Я, герой переживает ее как собственную смерть, что, несомненно, является положительным фактором его жизни в социальной роли. Этот фактор открывает череду последовательных созидательных преобразований, казалось бы, в совсем “вымороченном” мире.

Таким образом, Салтыков-Щедрин репрезентирует разные варианты воздействия немиметического зрения на героя. Влияние его определяется наличием внутреннего рефлексивного процесса, когда собственно “Я” героя интуитивно воспринимает себя, во-первых, как расположенное в собственном теле, во-вторых, как смотрящее в собственные глаза.

Глава V “Семиотика мундира” посвящена исследованию функционирования мундира как знакового явления в коммуникативном акте героев, анализу способа его существования как вещи, выявлению и описанию уровней взаимодействия мундира и тела героя, особенностей его влияния и взаимоотношений с другими формами. Здесь рассматривается роль чиновничьего мундира в театрализованной культуре XIX века, а также гоголевские традиции описания мундира в художественном тексте, нашедшие преломление в творчестве Салтыкова-Щедрина.

Социальное тело героя не может сообщать о статусе своего обладателя в обществе. О статусе говорит его одежда, а в случае обнаженного социального тела – отношение смотрящего к нему. Но одежда всегда в той или иной мере отражает соматическую организацию конкретного человеческого тела. Мундир же нивелирует телесные особенности, так как является универсальной формой одежды, которая способна скрывать “худосочие” градоначальника (глава “Оправдательные документы” “Истории одного города”) и создавать у зрителя иллюзию совершенства физического облика чиновного лица. Мундир, визуально приближающий социальное тело к его идеальному варианту,

сообщает о единстве своего обладателя с другими представителями сообщества власти и одновременно говорит о совершенстве этого сообщества.

Мундир героя Салтыкова-Щедрина воздействует на зрителя 'таким образом, что каждой точкой своей видимой поверхности останавливает на себе его взгляд. Но если взгляд самого манипулятора порождает поток энергии, исходящий условно из одной точки глаза, то мундир имеет площадь воздействия, приравненную к визуально доступной площади тела ауктора. Все точки семантического поля мундира начальствующего достигают объекта быстрее, нежели его взгляд как манипулятора. В области видения подчиненного восприятие мундира предшествует восприятию взгляду и жесту начальствующего. Изменчивость взгляда и нефиксированность жеста уступают стабильности воздействия цвета и формы мундира. А если учесть, что части мундира – головной убор, кафтан, штаны, обувь – скрывают части социального тела, то зритель воспринимает движение не тела, а мундира, который выталкивается изнутри социального тела на передний план видения зрителя. Не зря чиновник Порфирий Петрович ("Губернские очерки") мечтает о белых брюках к своему мундиру, ведь они – не только знак принадлежности к высшему чиновному сословию, но и условие мгновенной распознаваемости их обладателя в толпе. Следовательно, семантика мундира достигает зрителя раньше, чем значение жеста, слова, взгляда. Тем более, что их коды для воспринимающего устроены сложнее, чем код мундира.

Но мундир в творчестве Салтыкова-Щедрина выполняет не только семиотическую функцию, но и способен вступать в определенного рода отношения с телом героя. Особое функционирование мундира-вещи определяет специфику детализации художественного образа, а иногда обуславливает движение сюжета, например, в очерке "Сомневающийся" ("Помпадур и помпадурши"). Анализ этого очерка позволяет говорить о том, что мундир какое-то время воспринимался героем как особая вещественная оболочка. Но так как ее поверхность пропускает, усиливает импульсы, идущие изнутри, то можно говорить о том, что материя этой вещи комбинированная. Социальное

тело настолько глубоко проникает в пористую структуру мундира, а материя мундира – в оболочку социального тела, что образуется некий новый комбинированный вариант мундира-тела. И тогда зритель воспринимает не собственно помпадура как человека, а некий образ тела в мундире.

В художественном мире Салтыкова-Щедрина надеть новый мундир не означает снять старый. Ни сам обладатель мундира, ни зрители не замечают факта старения вещи, но отмечают появление новой. Следовательно, это еще раз доказывает, что мундир – своеобразная оболочка социального тела, которая имеет свойство обновляться извне, как кожа – изнутри. И рождение, появление мундира на свет было обусловлено тем, что его сшили, лишь в одном произведении Салтыкова-Щедрина, в “Губернских очерках”. В цикле “Помпадуры и помпадурши”, в “Истории одного города” происхождение нового мундира у героя ничем не мотивировано. Исследование поэтики мундира позволяет утверждать, что у Салтыкова-Щедрина нет точек начала и конца существования вещи, а отсутствие собственного места в пространстве подвергает сомнению факт существования мундира-вещи вне социального тела. В этом нам видятся некоторые указания Салтыкова-Щедрина на то, что мундир в визуальном восприятии создает эффект, подобный тому, который Ж. Бодрийяр⁸ относит к симулятивной темпоральности вещи. Мундир транслирует ложную информацию о своем обладателе, так как чиновник не выполняет свои служебные функции. А так как мундир в мире героев Салтыкова-Щедрина чаще всего является новым, это создает визуальный эффект его вечности. Время в таком симулякре “сворачивается в петли” и представляет вместо реальности “призрачную копию”. Так, например, внимание со стороны привлекает постоянно присутствующий на теле мундир бригадира Фердыщенко, героя “Истории одного города”, когда тот совершает противоправные действия: ворует “в полном мундире”. Означающее, в данном случае, выражает смысл, противоположный означаемому. В облике чиновника в мундире выступает вор.

⁸ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Рудомино. 2000. – С. 311.

Идея мундира как социального тела-плоти обретает в главе “Поклонение мамоне и покаяние” (“История одного города”) в образе Грустилова карнавальную форму выражения. Сначала “разодранный” вицмундир является знаком плоти, знаком демонстрации самопожертвования во имя всеобщего спасения. Далее в этом эпизоде появляется Пфейферша без кринолина и мундир начинает реализовывать противоположный смысл, когда “разорвать” одежду означает “жить” с женихом. На подобных семантически противоположных явлениях строится гротескное решение всей сцены. К тому же парадоксальность внешнего управления градоначальником со стороны толпы зрителей позволяет говорить о глубинных психологических изменениях начальствующего в ситуации тотальной принадлежности его тела социальной роли.

Когда одежде героя как знаковому элементу придается статус тела-плоти, это, несомненно, увеличивает ее субъектные возможности внешнего воздействия. Однако интимная сфера жизни героя не может принадлежать социальному телу, в противном случае оно действительно становится плотью. И здесь Салтыков-Щедрин одних героев лишает телесных наслаждений в результате ношения форменной одежды (очерк “Христос воскрес!”, “Губернские очерки”), а другим, которых, как правило, больше, — дает дополнительные возможности, усиливающие их влияние и в области взаимоотношений с женщинами (очерк “Она еще едва умеет лепетать”, “Помпадур и помпадурши”). В конце главы исследования в качестве варианта мундира рассматривается женское платье. Оно становится официальной формой, если представляется публике не один раз. В очерке “Помпадур борьбы, или проказы будущего” неновое платье помпадурши Анны Григорьевны называется “мундиром”. Отношение к неновому женскому платью как к мундиру изменяет социальную роль дамы в обществе. Однако метафора “мундир” применима и относительно нового наряда дамы: он востребован обществом как визуальный знак, выражающий желание его обладательницы решать свои социальные проблемы в качестве помпадурши.

Особо надо сказать о мундире в качестве минус-приема в структуре образов героинь "Истории одного города". Увеличенные изнутри элементы тел не сглаживаются рамками мундира, что становится внешним и внутренним сигналом для творимого глуповцами и самими самозванками безумия. И посрамленные тела героинь обретают лишь условные одежды. Так женские образы самозванок дают возможность понять, что мундир в системе поэтики Салтыкова-Щедрина – это еще и граница, которая строго дозирует проявление телесности героя во внешнем мире.

Таким образом, мундир в творчестве Салтыкова-Щедрина выявляет зазор между означаемым и означающим; мундир как знак чина, визуальное выражение статуса чиновника, говорит о несоответствии героя своей официальной роли в обществе; мундир остается сильным знаком в коммуникативном акте, способным вызвать устойчивую реакцию подчинения, сравнимую с гипнотическим воздействием взгляда; мундир обозначает границы проявления социального тела своего обладателя.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. В анализе форм взаимодействия героя и мира язык телесных категорий определяет сущность особого эстетического подхода в исследовании и позволяет задать новый ракурс в изучении творчества Салтыкова-Щедрина. Понимание тела героя как цельной структуры дает возможность увидеть отдельные ее составляющие – руки, глаза, особый вид одежды и др. – не только в регулятивном, но и знаковом, вещественном, метафорическом значении. Телесные формы получают особый статус в поэтике Салтыкова-Щедрина. Границы значений указанных форм пересекаются и манифестируют тело героя как социальное. Социально-ролевые позиции начальника и подчиненного, управляющего и управляемого в равной степени влияют на тело героя, которое претерпевает в процессе коммуникации изменения, в том числе и структурные. То есть каждая из исследуемых нами форм выявляет как особенности воздействия героя на мир, так и реакции героя на воздействие этого мира.

В качестве перспектив предпринятой работы отмечается необходимость глубокого и тщательного осмысления в телесном аспекте вербального взаимодействия героя и мира в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

1. Образ марионетки в сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина “Игрушечного дела людишки” // Молодая филология. Вып. 3. НГПУ. – Новосибирск, 2001. – С. 44-53.

2. Рука героя в поэтике М. Е. Салтыкова-Щедрина // Материалы второй научной конференции преподавателей и студентов НСУ. – Новосибирск, 2001. – С. 87-90.

3. Философия и поэтика телесности в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина // Концепция человека в современной философской и психологической мысли. – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 2001. – С. 189-192.

4. Мотив нити в создании марионеточного образа героя М. Е. Салтыкова-Щедрина // Человек: траектории понимания. – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 2002. – С. 218-226.

5. Магия взгляда героя Салтыкова-Щедрина // Молодая филология. Вып. 4. НГПУ. – Новосибирск, 2002. С. 137-143.